

# VEO LA LUZ

SUBJETIVIDAD Y  
ÓSMOSIS EN LA  
PINTURA

**LUCÍA TELLO MOLINA**

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2018-2019

# **TRABAJO FIN DE GRADO**

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2018-2019

***Veo la luz. Subjetividad y ósmosis en la pintura***

Autora: Lucía Tello Molina

Tutor: Jose Manuel García Perera

Vº.Bº. del tutor:

# Índice

- Introducción..... 9
- 1.Desarrollo teórico.
  - 1.1 ¿Por qué la pintura? La pintura y los límites de lo visible.....13
  - 1.2 Dualidad y ósmosis: La dicotomía en la representación..... 19
    - 1.2.1 La luz y la sombra..... 22
      - 1.2.1.1 El sentido de la luz en la pintura..... 26
      - 1.2.1.2 El valor de la sombra..... 31
    - 1.2.2 Lo de fuera y lo de dentro..... 35
      - 1.2.2.1 El paisaje..... 42
      - 1.2.2.2 La casa..... 49
- 2. Dossier..... 55
- Conclusiones..... 66
- Bibliografía..... 68

# Introducción

*Lo que nos revela y ofrece la luz es la sustancia mediante la cual el hombre da forma e imagina lo que reconoce e identifica en el entorno, es decir, todos los demás elementos visuales: línea, color, contorno, dirección, textura, escala, dimensión, movimiento* (Dondis, 2010: 34).

La pintura, considerada arte retiniano por excelencia, se ha preocupado durante siglos por ser el reflejo de una realidad que hemos valorado separada de ella. ¿La imagen de la pintura viaja desde fuera hacia dentro- desde la realidad al pintor-, o por el contrario, viaja desde dentro hacia fuera, esto es, desde el interior del artista para proyectarse en lo real?

Este Trabajo de Fin de Grado supone una reflexión sobre la labor pictórica propia y pretende contextualizarla dentro del panorama de la pintura actual por medio del estudio de referentes teóricos y plásticos. El título resume los temas fundamentales que abordaremos: *VEO* alude a la primera persona como ser subjetivo capaz de percibir, y *LA LUZ* se refiere al agente externo e intangible que hace posible la visión de todo, incluida la pintura.

Las pinturas que ilustran *Veo la luz* son una serie de imágenes flotantes que tienen su origen en una realidad vivida cargada de momentos fugaces – parten de fotografías de viajes, entornos cotidianos o paisajes que nos resultan próximos-, pero que son posibles solo gracias a la experiencia de la materia pictórica. Es esta materia la que permite que las visiones queden a medio camino entre lo familiar y lo enigmático, entre lo cotidiano y lo inaprehensible. Se trata de un proyecto abierto que, en el momento presente, no se limita a un número concreto de piezas, sino que se expande con cada nueva creación y hace uso de otros medios como el dibujo, la fotografía y el grabado para desarrollarse y experimentar con las posibilidades que permiten otras disciplinas, siempre al servicio de las mismas inquietudes.

En nuestro proceso de creación la pintura se proyecta desde el interior hacia el exterior, aunque no puede negarse que, en un principio, sea un estímulo externo el que de origen a su materialización. Construyendo la pintura como una experiencia biográfica, tratamos de plasmar pictóricamente cada obra como un enigma por resolver donde



las formas quedan suspendidas en un tiempo incierto. La práctica pictórica trata de dar respuesta a experiencias vitales y la pintura pasa a formar parte de la vida, haciendo público el surgimiento de las imágenes. Dichas imágenes parecen ser testigo de un espacio que no podemos abarcar por completo. La realidad se nos presenta fragmentada y la debemos descifrar a través de pistas.

Todo esto se manifiesta en unas pinturas deliberadamente ambiguas y misteriosas que frecuentemente abordan el asunto del límite entre opuestos: espacios acotados que limitan lo ilimitado, estancias oscuras en las que entra un haz de luz, figuras que se muestran al tiempo que se ocultan... Las dicotomías dentro-fuera, visible-invisible o luminoso-oscuro nos hablan de nuestra vida cotidiana pero también del propio medio pictórico. Al asomarnos a ellas, si observamos detenidamente, esos límites se pierden y dan pie a un mundo más complejo.

#### **Objetivos:**

- Analizar nuestra obra pictórica y las inquietudes más recurrentes que manifiesta para contextualizarla dentro del panorama de la pintura actual.
- Indagar en el poder de la pintura como generadora de imágenes y como medio legítimo de expresión.
- Reflexionar sobre los límites de lo visible y el concepto de dicotomía como forma de ordenamiento de la realidad que nos rodea.
- Unir la investigación teórica y la plástica con el fin de realizar un trabajo que sirva de apoyo para próximos proyectos pictóricos bien justificados y documentados.
- Conocer la visión de teóricos y artistas acerca de los temas clave que aparecen en este Trabajo de Fin de Grado.

#### **Metodología:**

Este Trabajo de Fin de Grado presenta dos partes diferenciadas: la primera presenta un estudio teórico que, apoyado en una investigación eminentemente documental, propone, a modo de introducción, una reflexión sobre la pintura como medio en relación al contenido y los límites de lo visible. Asimismo, justificamos la elección del uso de la pintura como método de análisis y expresión que hace posible el desarrollo posterior del proyecto. Este estudio termina con un análisis del concepto de dualidad que se desarrolla en nuestra obra y de las dos principales parejas de opuestos en las que se polariza la producción: luz-sombra y dentro-fuera. Para su realización han sido de gran ayuda los libros *La luz en la pintura: Un valor plástico* (1988), de Raquel Medina de Vargas, y *El elogio de la sombra* (2015), de Tanizaki, pues sus reflexiones acerca

de la luz y la sombra nos han guiado en la elaboración de este estudio. También debemos destacar la influencia del libro *La poética del espacio* (2016) de Gaston Bachelard que nos ha ayudado a plantear la segunda parte del estudio teórico, junto con *Breve Tratado del Paisaje* (2007), de Alain Roger. La segunda parte consiste en un dossier que agrupa las obras más representativas de nuestra producción reciente. Las conclusiones finales de este trabajo suponen una reflexión final sobre la investigación plástica y teórica llevada a cabo, así como una valoración de lo que ha supuesto para nosotros la experiencia del Grado en Bellas Artes.

# 1. Desarrollo teórico

## 1.1 ¿Por qué la pintura? La pintura y los límites de lo visible

*Hay un arte que se llama pintura, que requiere fantasía y destreza de mano, hallar cosas no vistas, buscándolas bajo la sombra de los aspectos naturales y fijarlas, de modo que aquello que no es, sea (Cennini, 2009: 32).*

A la pregunta ¿qué es la pintura? la primera posible respuesta que se nos viene a la mente sería: “la acumulación de pigmento sobre una superficie”. Hoy en día, el concepto de pintura no se reduce tan solo a una cualidad material; se ha llegado a su desmaterialización hasta el punto de ser realizada por medios digitales o incluso a ser visible exclusivamente a través de ellos.

Este hecho podría llevarnos a la siguiente pregunta: ¿es hoy necesario definir la pintura? Los límites entre las diferentes disciplinas parecen borrosos. El crítico e Historiador del Arte Barry Schwabsky (2016: 10) cuestiona este asunto de la siguiente manera:

*Si las artes contemporáneas, incluida la pintura, no son ni autónomas ni “generales”, sino que se separan y se vuelven a combinar constantemente, ¿cómo las mapeamos? Se trata de reconocer que los bordes son fluidos, en lugar de estables, por lo que la visión general de hoy podría no coincidir con la de mañana.*

Lucy R.Lippard (2004), en su publicación *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 hasta 1972* hacía un análisis de los nuevos derroteros del arte en aquella época donde se cuestionaban los métodos convencionales de representación, las funciones del arte y su significado. El objeto de arte pasaba a ser un punto de referencia y de pregunta, dejaba de tener significado en sí mismo. Se tomaba así distancia del objeto común para amplificar el concepto, que adquiriría especial relevancia. También la pintura dejaba de ser protagonista y se alejaba de su condición material en aras de desarrollar el concepto, el cual parecía homologar la obra. Probablemente esto tenga su origen en los inicios del siglo XX, con la figura de Marcel Duchamp.



Figura 1. Marcel Duchamp. Visión interior de *Étant Donnés*  
*1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966). Ensamblaje de técnica mixta.  
Imagen extraída de <https://www.flickr.com/photos/ericaelliott/8445775225>

Duchamp catalogaba el medio pictórico como “retiniano” y parecía dilucidar su fin. Tal y como declaró en una entrevista titulada *What's Happened to Art?*, para él la pintura era solo un instrumento, “un puente que lo llevaba a otro sitio” (Duchamp, 1963: 113). La pintura era pura apariencia, superficie, por lo que su valor tan solo radicaba en el buen gusto. Sin embargo, vemos cómo a lo largo de su trayectoria construyó objetos e hizo ensamblajes que mucho tienen que ver con la construcción de la pintura, aunque con marcada ironía. Es el caso de su última gran obra, los *Étant donnés* (1946-1966, fig.1), pieza de considerable complejidad que estuvo realizando durante 25 años en secreto, tras haber anunciado su retirada como artista para dedicarse al ajedrez. La escena que se descubre a través del orificio de la puerta que forma parte del ensamblaje bien puede parecer una representación pictórica. Se trata, en realidad, de la escultura de un desnudo fragmentado, el cual porta una lámpara de gas en su mano derecha. Tras la figura, observamos una pintura que representa un paisaje.

Según Octavio Paz (1989), esta pieza demuestra que Duchamp era el pintor de la realidad invisible. En *Étant Donnés*, el artista buscó descubrir apariciones más que apariencias. La divergencia entre lo real y lo aparente nos remite al “Símil de la línea” que propone Platón en *La República* (s.V a.C), pues la pintura, al considerarse como el reflejo de lo real, pertenece al más bajo conocimiento de la realidad. El pintor es el ejemplo del imitador, y el imitador es productor de apariencias. Por lo tanto es el productor de algo que no es verdadero, pues los reflejos se alejan del nivel de realidad (Eljuri, 2015).

Pero, ¿tiene sentido abandonar el mundo “ilusorio” de la pintura para trasladarse a lo real? ¿No es nuestra visión del mundo, en este sentido, también ilusoria y subjetiva? El pintor italiano Morandi (1960: 146) sostiene que “nada puede ser más abstracto e irreal que lo que vemos realmente. Sabemos que todo lo que podemos ver del mundo objetivo, como seres humanos, nunca existe realmente como lo vemos y lo entendemos. La materia existe, pero no tiene sentido intrínseco en sí misma, como los significados que nosotros le asignamos”.

La pintura contiene entonces una realidad en sí, que “permanece en la mente de sus contempladores, y de la que nace más tarde la operación” (Da Vinci, 1993: 39) por parte del ser subjetivo. Lo pictórico imprime una imagen en la retina, pero no por ello debe ser desvinculado del acto mental. La pintura, lejos de pretender ser una copia de la realidad o una ilusión, es un arte que conlleva la reflexión y se configura según su propio lenguaje.

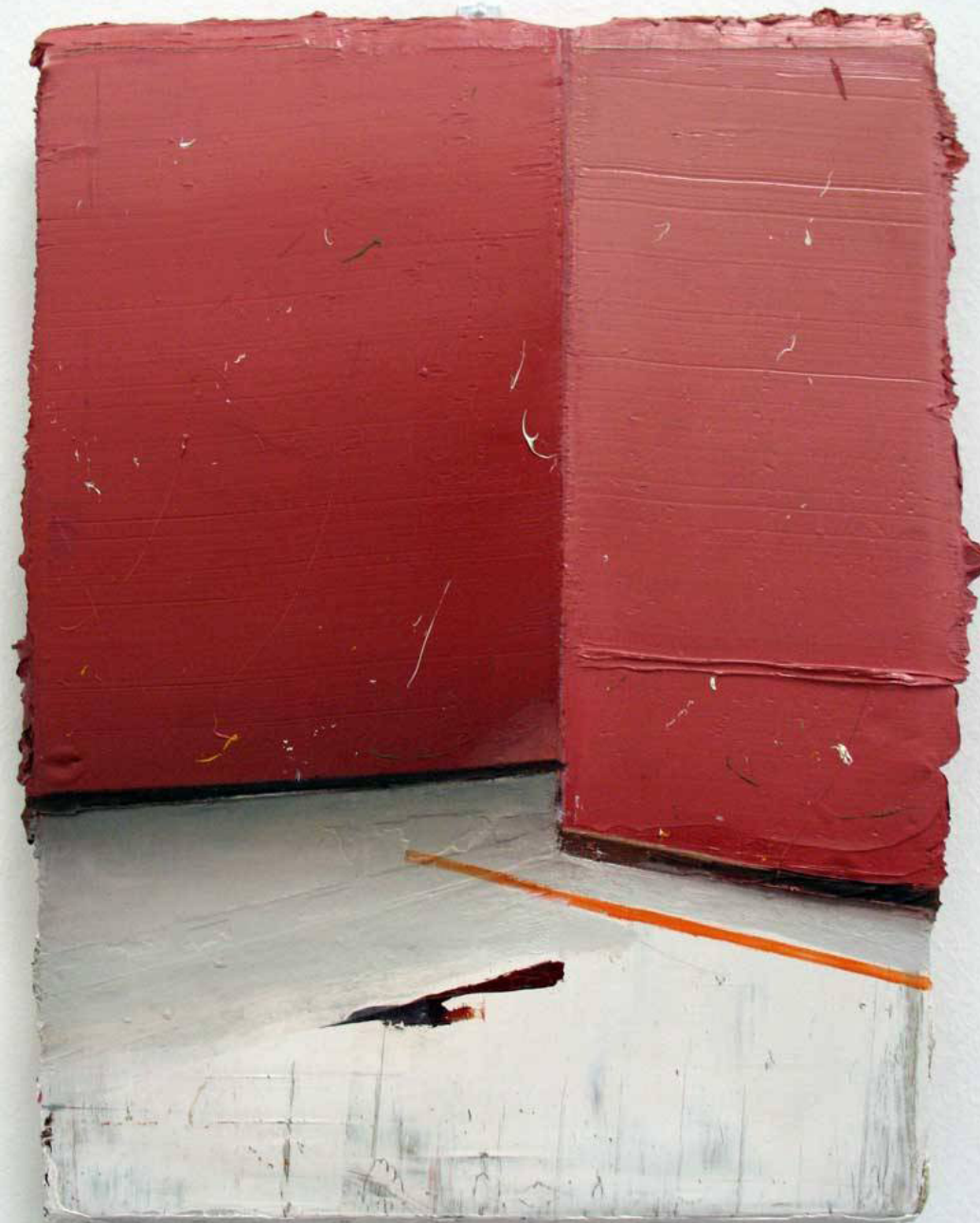


Figura 2. Matthias Weischer. *Ecke*, 2005. Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm.

Imagen extraída de <https://contemporary-art-blog.com/post/8001703389>

En este punto conviene mencionar las reflexiones sobre el formalismo en la pintura de Greenberg, que habla del arte que se refiere a sí mismo. La pintura deja de ser mimética y se convierte en una metapintura abstracta en la que todo es materia, color y pincelada. El medio se transforma en el propio tema de la pintura. Pero, “¿Quién desvió el arte de la pintura de su actitud representacional hacia una nueva actitud en la que los medios de representación se vuelven objeto de ésta?” (Danto, 2005: 29). Para Greenberg esto tiene su origen en Manet, por cómo el pintor reivindica el plano pictórico por medio de la exaltación de la materia. Sin embargo, para Arthur Danto (2005), la idea de cuadro como ventana se rompe con Van Gogh y Gauguin, ya que estos autores hacen patente la pincelada y evidencian que la mimesis ha dejado de ser el objetivo en la pintura. La obra reciente de pintores como Dexter Dalwood o Matthias Weischer, a partir de la reflexión sobre el espacio pictórico, demuestran tales conclusiones. Del mismo modo, artistas como Ángela de la Cruz o Irene Grau realizan una pintura que se podría catalogar como expandida y, mediante instalaciones, rompen los límites de la pintura tradicional como superficie bidimensional para entrar en contacto con otras disciplinas. La pintura pasa a ser entonces cualquier cosa que podamos considerar pintura.

Hoy en día entendemos que la pintura es mucho más que una imagen que refleja la realidad. Es una realidad en sí misma. No solo no ha dejado de producirse sino que se vuelca en numerosas y diversas propuestas. La pintura ha dejado de ser exclusivamente lo que se entendía que debía ser. Actualmente, en nuestra opinión, asistimos a lo que podríamos denominar como una vuelta a la puesta en valor de lo “real-material”, donde el trabajo recae cada vez más en el punto de vista del sujeto: su huella, su fugacidad, la volatilidad de la materia que le rodea. Se trabaja desde un punto de vista autobiográfico. En este sentido, el papel de la pintura estriba en ser un registro del individuo, una lectura subjetiva del mundo en el que está inmerso.





Figura 3. Lucía Tello. 1.2., 2017. Óleo sobre lienzo, 32x14cm.

## ***1.2 Dualidad y ósmosis. La dicotomía en la representación.***

Vivimos momentos en los que las categorías antes cerradas comienzan a romperse: ¿Qué es lo cercano y qué es lo lejano? ¿Qué es lo público y qué es lo privado? ¿Qué es lo oculto y qué es evidente? El arte en general y la imagen pictórica en particular bien pueden retorcer estas categorías ayudándose de una serie de estrategias. En este capítulo propondremos un análisis de nuestro trabajo a través del concepto de dualidad y ósmosis, apoyándonos en las obras de otros pintores y teóricos que reflexionan sobre las ideas que guían el proyecto.

La dualidad a veces es descrita en la pintura de manera evidente, estableciéndose una dicotomía en la representación. Si bien esta aparente dicotomía está presente, entendemos la globalidad del trabajo como una ósmosis: partes que parecen estar inicialmente diferenciadas pero se relacionan entre sí; la una depende de la otra, lo de fuera parte de lo de dentro, lo de dentro parte de lo de fuera; la luz y la oscuridad no podrían existir por separado; no es posible hablar de un adentro sin concebir la existencia de un afuera. La ósmosis es un término que se usa en la biología y hace referencia a un intercambio de fluidos a través de una membrana semipermeable. Lo utilizamos como metáfora en este apartado porque nos parece que el concepto sirve para definir nuestra pintura. Estas dicotomías se presentan en un principio como las continuas divisiones que parten de una geometrización de las formas y parecen acotar lo desconocido, pero cuando se observan con más alcance fluyen entre ellas, existe una dialéctica. Así, desarrollaremos en los siguientes apartados las diferentes dicotomías a las que se enfrenta la pintura en nuestro proyecto: la dicotomía luz-sombra, y el espacio interior-exterior.

Como ejemplo de lo descrito anteriormente podríamos analizar la pieza titulada *1,2*, (fig.3) donde una silla y una escalera se mantienen al borde del plano pictórico, dividiéndolo visualmente en dos partes. El título de la pintura acentúa la tensión entre ambos objetos, que parecen querer escapar del plano de representación.

Escenifican dos opciones ambivalentes: por un lado, la silla nos invita a sentarnos y contemplar lo que se encuentra frente a ella, algo que no podemos ver. Tal vez nos proyectemos en ella, frente a frente con nosotros mismos, como si se tratara de un interrogatorio silencioso. Por otro lado, la escalera, apoyada sobre un muro “blando”, nos induce a subir imaginariamente sus peldaños para descubrir lo que se oculta tras la vegetación. Tal acción podría considerarse socialmente como incorrecta: el mirar más allá del espacio acotado, ponerse en peligro frente a lo desconocido. Lo correcto sería en ese caso permanecer sedente, ensimismado, inmóvil ante los posibles acontecimientos. El dilema que se plantea es el siguiente: ¿mantenerse en el espacio conocido o pasar a la acción e “ir más allá” pudiendo correr un riesgo?

De esta manera, la dicotomía y la ósmosis se expresan mediante las dos acciones simbólicamente agrupadas que podrían conducir a conclusiones distintas. La pintura, más que ofrecernos respuestas, plantea interrogantes.



### 1.2.1 La luz y la sombra

La luz y la sombra son los elementos esenciales que constituyen la relación de contrarios que hace posible la codificación del mundo que percibimos.

En el conocido *Mito de la Caverna* de Platón (La República, s.IV a.C), a través de la metáfora, se establece un símil entre el mundo de las sombras, que pertenece al mundo sensible, y la luz como elemento que encarna El Bien, origen de todas las ideas. En el mito las personas viven atadas dentro de una cueva de espaldas al mundo exterior. Sus cabezas miran hacia el fondo de la cueva, en donde se proyectan sombras de diferentes objetos que representan la realidad.

El mito sostiene que el mundo sensible no es más que un engaño que nos hace creer que lo que vemos es lo real, cuando en realidad tan solo se trata de la proyección de sombras en una pared. El Sol, que es El Bien y se encuentra fuera de la caverna, da luz a las cosas para que lleguemos al conocimiento de ellas. La luz es el pensamiento, que es lo real. Es decir, el verdadero entendimiento está en el mundo de las ideas, el conocimiento del mundo sensible no es auténtico. Detrás de la explicación mítica de la pintura, la luz representa lo comprensible y la razón, es decir, la virtud (Quintás, 1981). Este relato resulta sugerente en comparación con la pintura. En el mito, uno de los presos sale fuera de la cueva, ve que lo verdadero está fuera y se da cuenta de que la luz del Sol es la causa de todo. Este personaje vuelve a la caverna para relatar lo que ha contemplado, pero las personas que viven en su interior siguen creyendo que lo real son las sombras que ven proyectadas. Al igual que en el mito, la figura de Veo la luz (obra 1) mira a la luz de frente y ha dejado la oscuridad atrás, pero esa luz la está cegando y quemando su rostro. En este caso podría tratarse del contacto inicial con el mundo de las Ideas, que sería como el primer impacto de la luz del Sol en el mito. Tras esta impresión, nuestra mirada se halla envuelta en un halo de extrañeza. Vemos lo que ocurre en el escenario representado pero a la vez se nos ocultan los hechos.

La figura de la pintura recibe la información de la luz desde el exterior, que proyecta la silueta de la figura en el suelo, generando tensión en la vaguedad con la que está descrita la habitación. En un estado intermedio entre la luz y la sombra, el personaje que habita esta pintura está cegado por la luz, ha perdido su rostro, su identidad. Si observamos directamente un foco de luz y a continuación miramos hacia un lugar oscuro, en nuestra visión se cruzarán unos pequeños destellos que aparecen como



Figura 4. El Greco. *Adoración de los pastores*, 1612 - 1614. Óleo sobre lienzo, 319 x 180 cm.  
Imagen extraída de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-pastores/4fb170c0-d4cf-4c3e-8293-a8d7152aff78>



manchas aleatorias y que son invisibles para el resto. Traduciendo este hecho a la pintura, se genera un conflicto entre los “residuos visuales” y la imagen representada que nos permite trabajar con independencia de la realidad, partiendo de la visión subjetiva del entorno y de los límites de lo visible. Es decir, a partir de lo real se generan imágenes mentales que combinan los estímulos externos e internos, posibilitando así que la pintura se manifieste libremente.

En resumen, la pintura puede, gracias a su materia, mimetizarse con la imagen subjetiva que no siempre es una imagen limpia y nítida sino que, por el contrario, presenta destellos, puntos ciegos, partículas flotantes que nos recuerdan que lo que estamos observando es una pintura que contiene la realidad en sí, no un reflejo de la realidad.

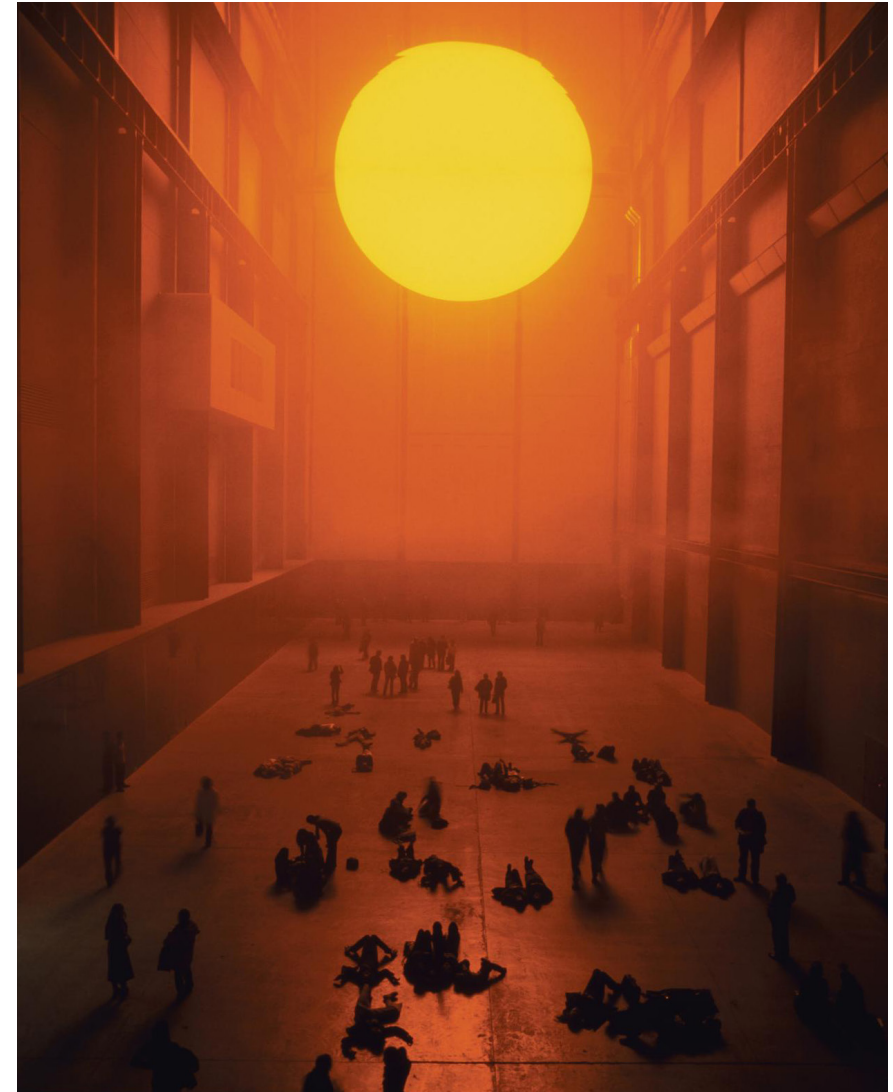


Figura 5. Olafur Eliasson. *The Weather Project*, 2003. Luces de monofrecuencia, lámina de proyección, máquinas de neblina, lámina de espejo, aluminio y andamios. 26.7 m x 22.3 m x 155.4 cm. Instalación en la Sala de Turbinas, Tate Modern, Londres. Imagen extraída de <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

### 1.2.1.1 El sentido de la luz en la pintura

Leonardo da Vinci, en Tratado de Pintura (1993: 168), describe el siguiente análisis sobre la importancia de la luz:

*Ninguna materia puede ser inteligible sin sombra y luz.*

*Sombra y luz nacen de la luz.*

*La luz excluye a las tinieblas. La sombra es privación de luz.*

*.... Todo cuerpo que engendra una concurrencia de rayos llena el aire con una infinidad de imágenes propias.*

La luz, cuyos rayos se cruzan en el cielo, es la generadora de todas las imágenes, y hace posible la sombra, que es una derivada de la misma. En el proyecto *Veo la luz* desempeña un papel protagonista. La luz es el agente físico que nos hace descubrir el mundo y nos remite al origen de la pintura, ya que está estrechamente vinculada con su desarrollo a lo largo de la historia. La representación de la luz en el espacio pictórico plantea cuestiones relacionadas con la bidimensionalidad de su superficie o la autonomía de la pintura con respecto a la realidad. Los objetos representados en nuestras obras a menudo parecen incandescentes, como si emanaran luz propia en lugar de recibirla. El destello imposibilita apreciar con exactitud el resto de elementos y, como resultado, todo resulta impreciso, ambiguo.

La luz es fundamental para que el artista vea la forma, y por ello ha sido tan importante a lo largo de la historia. El pintor se ha esforzado por captar la luz, y este intento ha alcanzado tal protagonismo que a veces se ha convertido casi en el único tema. Lo podemos constatar en algunas obras de la Edad Media, como las grandes vidrieras, que necesitan de la luz real para ser apreciadas en toda su magnitud, así como en la pintura religiosa, donde se determina un “planteamiento eminentemente simbólico de la iluminación” (Medina de Vargas, 1988: 54) que la conecta con la divinidad.

A partir del manierismo algunos pintores comienzan a utilizar la iluminación subjetiva, “que tiene carácter intrínseco, es decir que perceptualmente surge y se expande a partir del objeto sin dejar de ser propiamente iluminante” (Medina de Vargas, 1988: 20). Será el preámbulo de la sensibilidad plástica en el Barroco. Como ejemplo de iluminación subjetiva podríamos mencionar *Adoración de los pastores* (1612-1614,

fig.4) de el Greco, donde vemos cómo el autor sitúa el foco en el nacimiento del niño, que irradia una intensa luz al resto de personajes del cuadro. En el Barroco, la luz forma parte de la pintura proyectándose sobre figuras fuertemente iluminadas que se recortan sobre un fondo muy oscuro, produciendo la sensación de un ambiente sobrenatural en un espacio inaprensible pero existente (Medina de Vargas, 1988).

Ya cercano el siglo XX, el impresionismo es el movimiento que de manera definitiva se rinde a los efectos transitorios de la luz sobre las cosas. La importancia que adquiere la visión del pintor al aire libre, rodeado de vegetación, de agua, de destellos en continuo movimiento, proporciona imágenes que representan el poder de la luz en la percepción del mundo. Las repeticiones de Monet sobre las mismas formas de *La catedral de Rouen* (1892-94) evidencian su interés por estudiar la fugacidad de los cambios lumínicos que se producen a las diferentes horas del día y en las cuatro estaciones del año.

En la segunda mitad del siglo XX, con los nuevos rumbos ideados por las primeras vanguardias artísticas, y en medio de la revolución que supuso la década de los sesenta, Dan Flavin realiza instalaciones en las que no representa la luz sino que recurre a fuentes lumínicas reales. Es el primer paso para el trabajo que, más tarde, realizarán artistas como James Turrell u Olafur Eliasson.

Dentro del panorama actual, con los límites entre disciplinas totalmente desdibujados, habría que discutir cuánto hay de pictórico en estos trabajos que usan fuentes de luz reales. Al fin y al cabo la luz es como una veladura que colorea las superficies y se convierte en una sustancia que cobra presencia en el espacio. En *The Weather Project* (2003. fig. 5), Eliasson hace de la luz el material de su obra, una fuente que recrea el Sol y que además desprende calor, convirtiendo la instalación en una experiencia colectiva (Tate Modern, 2003). Al igual que Eliasson, James Turrell destaca por realizar instalaciones lumínicas en las que el espacio parece estar en suspensión. El artista reflexiona sobre la materialidad de la luz en una serie de instalaciones en las que el espectador pierde la noción de espacio al volverse este plano, como si fuera infinito. Dicho de otro modo, los efectos de la luz hacen que se perciba el espacio como una proyección plana, ocasionando la pérdida de la percepción de la realidad. En *Apani* (2011), Turrell consigue el mismo efecto y traslada la preocupación tradicional de la luz

en la pintura a una habitación, haciendo que se vuelva infinita (López, 2018).

Otros artistas cuyas preocupaciones giran en torno a la exploración del linde de lo visible son Ann Veronica Janssens o Alejandro Botubol. Janssens, en su obra *States of mind* (2015), crea atmósferas mediante gases y efectos de luz para explorar los límites de la percepción, enmascarando la realidad en una imagen fluida e inestable que se infiltra en la materia y la arquitectura (Janssens, 2016). Por otra parte, Alejandro Botubol trabaja con la materia de la pintura para interpretar los efectos que se crean en el espacio pictórico mediante los reflejos de prismas o superficies reflectantes que inciden en el cuadro. Intenta capturarlos por medio de la pintura creando composiciones que se aproximan a la abstracción (Barro, 2019).

La luz y la oscuridad también fueron objeto de análisis para surrealistas como Magritte, quien realizó una serie de pinturas que contenían paradójicamente la representación de la unión del día y la noche bajo el título *El imperio de las luces* (1953-1954). La luz natural y artificial se conjugan en este cuadro dando pie a la idea de dualidad a la que recurre constantemente. Esta obra divide el espacio pictórico en dos, haciéndonos creer que es un paisaje natural en el que ambas mitades forman parte de la otra. La luz entonces es un ente inquietante pero pacificador dentro de un juego surrealista.

En la pintura la oscuridad de la noche contrasta con los tonos pastel del cielo, que producen un desorden en la organización del día y la noche. La luz del Sol, que comúnmente simboliza la fuerza de la claridad, es subvertida por Magritte, haciendo que la luminosidad del cielo se convierta en algo amenazador y la oscuridad aún más enigmática. André Breton (1994: 36) se refería así a estas pinturas:

*Abordar el problema aquí es qué es la luz desde la sombra y qué es la sombra desde la luz. En este cuadro se fuerzan tanto las ideas y convenciones por lo general aceptadas que quienes pasan rápidamente creen ver estrellas en el cielo durante el día.*



### 1.2.1.2 El valor de la sombra

*El término castellano “sombra” deriva etimológicamente del latino umbra, del cual hay varios derivados en nuestra lengua, aunque puede ser que el más interesante sea el de “umbral”, que significa no solo el paso de un espacio a otro, por lo general, de uno abierto a otro cerrado, sino la transformación de nuestro ser (Calvo, 2015: 13).*

La diferencia entre la sombra y la luz es una abstracción creada por nosotros, ya que ninguna de ellas se da de manera independiente, apareciendo siempre unidas. Las sombras son elementos que en la expresión pictórica sugieren más que muestran y ayudan a generar ambientes de incertidumbre e indefinición. En algunas obras del proyecto *Veo la luz* el uso que se hace de los espacios en penumbra genera una tensión que se distingue del ambiente distendido que lo rodea (obras 3 y 8). En otras ocasiones la representación de las sombras y la oscuridad ocupa la totalidad del cuadro, a excepción de un punto de luminosidad que dificulta su lectura, creando imágenes de apariencia misteriosa (obra 7).

Las sombras han sido protagonistas a lo largo de la historia como tema pictórico. El *mito de Butades*, atribuido a Plinio el Viejo (I d.C), ha sido numerosas veces representado y vincula la pintura con sus orígenes: relata la historia de una muchacha que deseaba capturar la silueta de su amante dibujando su perfil a partir de la circunscripción de su sombra en una pared, creada por la luz de una vela. La sombra simboliza en el mito “la imagen del recuerdo, es decir, hace presente lo ausente” (Stoichita, 1999: 19). La naturaleza de la pintura en este caso conecta con el deseo de plasmar la existencia del ser, concretamente un amante ausente. Inicialmente, la sombra aparece como una herramienta que, lejos de expresar la totalidad del ser, modela su apariencia, lo material. La representación de la sombra está ligada a la acción, a lo corpóreo y a la esencia de la pintura, y tradicionalmente ha sido empleada para acentuar el naturalismo de la representación. En el Renacimiento la sombra estaba vinculada a la perspectiva y era necesaria para transmitir la presencia de los cuerpos representados, a modo de símbolo terrenal. No obstante, al mismo tiempo, podía simbolizar la presencia divina, como el elemento misterioso de la encarnación (Medina de Vargas, 1988). En el Barroco, la definición de la imagen poseía una nueva raíz y la sombra dejaba

de ser un fenómeno que se situaba aislado para ser algo fundamental en la expresión pictórica. El tenebrismo iniciaba un relato de la oscuridad como símbolo de lo siniestro que se desarrollaría con más intensidad en el Romanticismo.

Las sombras se modifican continuamente por una serie de factores externos que inciden en su grado de intensidad, en su dirección e incluso en su forma. Aunque difícilmente podamos recordarlas, nos acompañan en nuestra vida diaria y somos continuos productores de ellas. Al ser la eterna acompañante del ser, los artistas la utilizan para representar el desdoblamiento. La sombra encarna así lo demoníaco, es la persecutora del cuerpo. La contraposición entre la sombra y la luz como ente divino y como símbolo del conocimiento verdadero de las cosas marca, sin duda, el significado que hemos otorgado a la sombra en la cultura occidental (Stoichita, 1999).

Esta eterna división entre el bien y el mal se difunde hasta el Romanticismo, donde las sombras sirven como eje para ilustrar la estética de lo siniestro y lo sublime. La sombra se erige como la expresión del lado oscuro del ser y debido a ello encierra un componente negativo (Stoichita, 1999). El surrealismo recoge la tradición romántica y se enriquece de todo el simbolismo que gira en torno a las sombras, con Giorgio de Chirico como principal figura. De Chirico realiza una pintura metafísica donde las sombras contienen el sentido de su propio carácter enigmático. Las marcadas proyecciones de sombras en perspectiva que emplea en *Misterio y melancolía de una calle* (1914) connotan que el artista es consciente de la tradición en la representación occidental, a la cual recurre para liberarla de sentido (Stoichita, 1999). “En el cuadro, los interrogantes, las ambigüedades, son más importantes que las certezas” (Stoichita, 1999: 150).

Las sombras también son un recurso esencial en el cine y la fotografía. Estos medios agitan el recurso de la “hiperbolización de la sombra”(Stoichita, 1999: 150) mediante planos y capturas de momentos que tienen su punto álgido en el cine expresionista alemán. Películas como *El gabinete del doctor Caligari* (1919-1920), *Nosferatu* (1921-1922) o *El otro* (1913) vienen a escenificar la continuidad de la pintura en la representación de la sombra, la cual tiene una carga significativa. La sombra trata de ser la “exteriorización del interior (...) trasluce lo que ocurre en el personaje” (Stoichita, 1999: 156).

En cambio, autores como Man Ray son de los primeros en utilizar la sombra para atribuir nuevos significados a la fotografía alejados de la estética de lo siniestro. Su

figura fue fundamental para la elaboración de la retórica del desdoblamiento (Stoichita, 1999). Experimentaba con las imágenes manipulando los negativos mediante diferentes efectos que distancian la fotografía de la imagen mimética. En el *Retrato de Dora Maar* (1936) superpone el negativo y el positivo de la figura de Dora, la cual se apoya sobre una imagen que representa un cristal a punto de romperse, como si ella estuviera intentando salir de la fotografía .

Si nos alejamos de la cultura occidental podemos ver cómo el mundo de las sombras ha sido concebido de manera muy diferente. Junichiro Tanizaki, en su libro *El elogio de la sombra* (1933), pone en valor la sombra como elemento ancestral que forma parte del interior de las casas tradicionales japonesas, y describe cómo en su cultura se han occidentalizado los espacios domésticos y la vida cotidiana, muchas veces rozando lo absurdo, por esta concepción occidental de la oscuridad o la sombra como algo negativo. “En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio” (Tanizaki, 2015: 52). El autor, a través de una filosofía de lo cotidiano, trata de sublimar el entorno doméstico a partir de las sombras, en contraposición a la cultura occidental, que concibe que solo la luz es capaz de generar belleza. La sombra, gracias al claroscuro, permite que los elementos brillen con más intensidad. Tanizaki describe el interior de las estancias como compartimentos divididos, los cuales se diferencian entre sí por el tono de luz que se va degradando a medida que nos adentramos en el espacio. Su belleza radica en la simpleza de las formas, dejando atrás ornamentos superfluos: “Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás” (Tanizaki, 2015: 52).

*El espacio de las sombras* (1952), poema en prosa de Henri Michaux, dice: “Un mundo inmenso la oía todavía, pero ya no era, convertida sola y únicamente en un ruido que iba a rodar aún durante siglos, pero destinado a extinguirse completamente, como si nunca hubiera sido”.

Al igual que en el poema, en el proyecto *Veo la luz* la oscuridad alude al espacio que deja de estar allí, que pasa a ser una sombra, un “ruido”, que se convierte en un lugar indeterminado. La indefinición que produce la penumbra y la sugerencia de las sombras dan pie a que en la pintura se originen interrogantes. Ante la ausencia de la luz la imagen adquiere profundidad y permite la construcción subjetiva de la obra.



### 1.2.2 Lo de dentro y lo de fuera. Distintos niveles de espacio

La relación entre el interior y exterior es una constante en nuestro trabajo y tiene especial relevancia en el proyecto *Veo la luz*, donde de manera general se pueden observar estas diferencias de espacios que se presentan formal o metafóricamente. Gaston Bachelard (2016), en *La poética del espacio* trata “La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera” para referirse a la relación del espacio interior y exterior. Tal y como la describe:

*“Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos (...)se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo” (Bachelard, 2016: 250).*

A priori, esta diferenciación de espacios puede resultar reductible, pero más tarde llegaremos a la conclusión de que la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera “se multiplica y se diversifica en innumerables matices” (Bachelard, 2016: 253).

Cuando hablamos de lo de dentro y lo de fuera realmente no nos referimos a un lugar físico o a una geometrización de las formas en el espacio donde se oponen ambas partes. Hablamos más bien de una idea mental, de una interioridad universal o universalizable a cada ser humano (Bachelard, 2016). Es la imagen que surge de la interioridad del ser, donde se está en reposo, a salvo, nuestra extensión interior. Nos referimos a la condición de exterioridad para nombrar a lo que nos rodea, a lo común, lo alternativo a nosotros mismos. Por lo tanto, hablamos de una relación con el contexto.

*Paisaje de Cabina* (fig. 10 y 11) es una pieza que podría ejemplificar esta espacialización a la que se somete el pensamiento. En el proyecto se hace una reflexión sobre la ocultación del paisaje y la relación que se establece con éste. La pieza se presenta como un artilugio. La forma exterior es una caja que sirve como caparazón y contiene en su interior un espacio dividido en dos partes, cuya visión total se ve imposibilitada



Figura 7. Nancy Holt. *Sun Tunnels*. Desierto de Great Basin, Utah. Hormigón, acero y tierra. Cada túnel: 18 pies 1 pulg. x 9 pies. 3 pulgadas de diámetro. Imagen extraída de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-sun-tunnels-nancy-holts-land-art-masterpiece>

por los orificios situados en su superficie. Los orificios externos son de pequeño tamaño y permiten contemplar el interior del objeto como si encerrara un secreto. Si la pieza fuera observada a través de las dos aberturas de manera simultánea se obtendría como resultado una imagen ficticia proveniente de la superposición de las imágenes que se encuentran a cada lado de la caja. Dichas imágenes son pinturas adaptadas a las caras interiores y representan dos paisajes en diferentes horas del día, al amanecer y al anochecer. Esta visión duplicada produce una sensación de extrañamiento que se une a la pérdida del contacto con la realidad exterior al sumergirse dentro del espacio de la pintura. La relación entre contrarios es evidente en el objeto: la representación del espacio exterior en el interior de la caja, los opuestos entre luz y oscuridad, el amanecer y el anochecer. El objeto implica tener que mirar a través de él, acercarse, observar cómo la bruma de la mañana y el anochecer se superponen y dan como resultado una hibridación en el paisaje. Los límites que existen son estrechos, pero vienen a escenificar un mundo inmensurable y deslocalizado que nos lleva a preguntarnos hasta qué punto somos conscientes del lugar que ocupamos en el espacio y en el tiempo. Así, a partir de la restricción de la observación individual, se trata de evidenciar que la concepción del paisaje es, fundamentalmente, una percepción personal del entorno. La visión del exterior está condicionada y varía en función de cómo “se piensa” el paisaje.

En este punto es difícil no establecer de nuevo analogías con la pintura de Magritte, quien de manera continuada reflexiona sobre los conflictos entre la imagen y el mundo físico. Para ello juega con la relación entre espacios empleando la ironía como recurso para revisar los usos y significados de la imagen, vinculando así la pintura con el pensamiento. Magritte consigue aunar la ideas del interior y el exterior en su pintura. En *Les Mémoires d'un saint* (1960, fig.8) las nubes representadas en el interior de la cortina nos transportan al exterior como si se tratase de una ventana, mientras que el objeto representado se localiza en lo que parece ser el interior de un habitáculo. La cortina, al inscribirse en un círculo que encierra el cielo en su cara interior parece querer revelar lo limitada que es nuestra visión en el mundo. El espacio que estamos acostumbrados a ver como plano realmente se encuentra en una esfera donde no existen los límites, en un continuo donde nada acaba ni nada empieza. Lo que vemos es un simulacro, una ficción. Magritte refuerza esta idea usando una cortina roja que recuerda al telón del teatro.

### ¿Qué sentido tienen los límites cuando el mundo se circunscribe en una esfera?

Es una pregunta a la que recurrimos cuando se examinan detenidamente los límites que separan lo de dentro y lo de fuera. Los límites hacen posible el análisis de la dialéctica entre espacios. Siendo el espacio un continuo, nosotros lo acotamos, ya



Figura 8. René Magritte. *Les Mémoires d'un saint*, 1960. Óleo sobre lienzo, 80 × 99.7 cm.

Imagen extraída de <https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-les-memoires-dun-saint>



sea conceptualmente, con inventos como la frontera o etiquetas como la tundra, la selva o el desierto, que no hacen sino estancar las partes de un todo; o físicamente, cuando cercamos una parte del campo, o lo señalizamos como algo privado, o cuando tomamos una foto o realizamos una pintura que selecciona solo un encuadre de algo que es infinito. La artista Nancy Holt idea intervenciones site-specific para observar el paisaje delimitando la visión en una dirección determinada. En *Views through a Sand Dune* (1972) o en *Sun Tunnels* (1973-76, fig.7) crea horizontes visuales a partir de túneles. De esta forma consigue vincular visualmente el interior y el exterior, que está determinado por las condiciones del sitio.

Lo de fuera, en primera instancia, se hace basto. La condición de exterioridad nos distingue y posiciona como individuo frente a “lo otro”. Volviendo a Bachelard: “Desde el punto de vista de las expresiones geométricas lo de dentro y lo de fuera se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras” (Bachelard, 2016: 254). No podemos negar que la simple oposición geométrica contiene tintes de agresividad, aunque dicha agresividad conviva en un plano de diversos matices. A pesar de la existencia de estas contradicciones hay que puntualizar que los límites no se mantienen rígidos. Aparentemente fragmentan el espacio, pero no son más que espejismos, ya que estos límites permiten el intercambio, la ósmosis.

“¿Qué pasa detrás de un muro cualquiera?” (Tardieu, 1951: 30). Los muros son los límites que escinden el espacio y permiten que la pregunta surja. Son espacios intersticiales que pertenecen a lo de fuera pero también existen en el interior. ¿Qué hay tras esa fachada? ¿Qué se esconde en el interior de la casa? Bachelard argumenta que al establecer estas divisiones el ser queda desfijado de sí mismo, se encuentra aquí y allí. La condición de la exterioridad es la dimensión de lo alternativo, y al desfijar al ser permite la posibilidad de una nueva identidad imaginaria.

La pared es la última frontera. Es representada como un enfrentamiento, algo misterioso que delimita espacios, muchas veces sin esclarecer el uso de los mismos. Se trata en esos casos por lo tanto de un empleo de los límites y las fronteras como un testigo de la propia división de los espacios, manteniendo el foco de atención en el hecho en sí de fragmentar. *Dear* (fig.9) trata sobre lo sinuoso del muro y lo afectivo. Del título se pueden extraer varias ideas: por una parte, su significado en inglés tiene connotaciones afectivas. Podría ser el inicio de un mensaje a un conocido. Por otra, si se lee como se pronuncia en español, dear, quiere decir “allí”. Mediante el lenguaje se unen en una misma palabra distintos niveles de espacio. La proximidad y la lejanía encadenan

un juego entre el lenguaje y la imagen. En el primer plano del cuadro observamos un espacio sombrío y un matorral que parece débil y seco. Tras el muro podemos ver una palmera en un paisaje frondoso. Existen diferencias entre ambos lados del muro pero parecen pretender alcanzarse más allá de la imposibilidad y el obstáculo que simboliza la pared como límite.



Figura 9. Lucía Tello. *Dear*, 2018. Óleo sobre lienzo, 46 x 38cm.



Figura 10. Lucía Tello. *Paisaje de cabina*, 2018. Óleo sobre lienzo y cartón. Visión exterior. Fotomontaje digital de medidas variables



Figura 11. Lucía Tello. *Paisaje de cabina*, 2018. Óleo sobre lienzo y cartón. Visión interior. Fotomontaje digital de medidas variables



### 1.2.2.1 El paisaje

**¿Dónde podríamos situar el paisaje?** Ateniéndonos a la concepción de la dialéctica entre el interior y el exterior que se desarrolla en este apartado, nos centramos en los dos elementos que siempre han materializado el fuera y el dentro: el paisaje y la casa. Estas dos categorías, no obstante, bien pueden ser subvertidas por medio de ciertas estrategias artísticas para cuestionar su propia naturaleza.

El paisaje se ha asociado siempre con el fuera por excelencia, con lo no-doméstico, con lo salvaje y lo desconocido. Pero resulta difícil establecer hoy en día una definición exacta de paisaje. Aunque hasta hace poco esta idea hacía referencia a una visión “pintoresquista” del mundo, actualmente consideramos que todo ámbito en el que interviene el ser humano podría ser paisaje.

Alain Roger, en *Breve Tratado del Paisaje*, puntualiza: “La naturaleza es indeterminada y solo el arte la determina” (Roger, 2007: 23). El autor delimita las modalidades adherente (*in situ*) y móvil (*in visu*) para explicar la “doble artelización” (Roger, 2007: 21) que sufre el paisaje, es decir, las dos formas de intervenir en el objeto natural. La primera es directa: el paisaje se modifica en el lugar. Un ejemplo de esto serían las obras del Land Art, como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson o las instalaciones de Christo y Jeanne-Claude. La segunda, *in visu*, se hace por la mediación de la mirada, y aquí es donde participa la pintura, que asociada a lo visual transforma nuestra manera de ver y entender el lugar convirtiéndolo en paisaje. Al fin y al cabo, “el país”, esto es, el objeto natural, “no es, sin más, un paisaje, entre uno y otro está toda la elaboración del arte” (Roger, 2007: 30).

En efecto, el arte en general, y en particular la pintura, han contribuido de manera decisiva a la comprensión del paisaje. En el siglo XIX, con el desarrollo del Romanticismo, el paisaje se conforma como género pictórico independiente. En la pintura florece el sentimiento del artista que se identifica con el entorno. El paisaje se manifiesta a través de la óptica de lo sublime, que es el medio que sirve para canalizar las emociones del individuo. Se utilizan códigos en el arte que lo vinculan con lo pulsional, irracional e imaginario. Paradójicamente, esta concepción también suponía un distanciamiento del ser y el paisaje, pues la idea de la lejanía constituía un valor en la pintura (Roger, 2007).

Al inicio del siglo XX las vanguardias artísticas supusieron una ruptura en el arte: el Expresionismo y el Fauvismo salen a escena para ensalzar la visión personal del artista. Las formas se modifican en el lienzo con una intencionalidad: la expresión del ser. La pintura pretende representar la verdad subjetiva y relega la importancia del parecido con la realidad a un segundo término.

David Hockney, cuya aproximación al paisaje se muestra interesada por estos temas, ha realizado a lo largo de su carrera numerosas pinturas desde una perspectiva muy particular: fragmenta el espacio representado en diversos formatos, los cuales en su conjunto componen un paisaje. Refuerza así la situación del observador en el paisaje y el propio acto de mirar, tratando de evidenciar lo limitada y fragmentada que es nuestra visión del entorno (fig.12). Las pinturas de Hockney surgen de la observación directa del medio. La experiencia paisajística es llevada a otra escala por Richard Long, quien, a mediados de los años sesenta, catalogaba sus caminatas como obras de arte y las documentaba con textos y fotografías de sus paseos.



Figura 12. David Hockney pintando *The Road to Thwing, Late Spring*, en mayo de 2006. Imagen extraída de <https://i.pinimg.com/originals/1f/cd/>

El contacto con el medio se convierte en algo cercano y háptico y la obra se ve entonces transformada en el documento de una experiencia vivencial. Dicho de otro modo, el dentro -la experiencia subjetiva del individuo- gana terreno al fuera -esa realidad objetiva que puede no ser más que una falacia-. La representación queda sustituida por la actividad, lo que supone una participación más directa del artista en la elaboración del paisaje. Este cambio nos lleva a cuestionar su exterioridad: el artista observa el paisaje desde su ser interno, lo que ve y representa tiene el aspecto que él interpreta.

Volviendo a las cualidades de la articulación del paisaje propuestas por Alain Roger, in visu e in situ, es la visión y la experiencia subjetiva del lugar la que permite que en el proyecto *Veó la luz* se obtengan estos resultados originados desde el ser interior en contacto con lo externo. Como conclusión, podemos decir que lo que une a las distintas maneras de abordar el paisaje descritas es precisamente la necesidad de crear paisajes propios que sean una alternativa al modo habitual de mirar. Estas alternativas pasan de ser conflictos individuales de escala personal al lenguaje plástico como una suerte de reflejos de nosotros mismos. Vemos lo que vemos condicionados por lo que sabemos. Nuestra experiencia se enriquece gracias a nuevos estímulos. Todo esto reúne un conjunto de características que conforman la realidad del individuo, el cual establece lazos afectivos con el mundo en el que se desenvuelve.

El sentimiento de pertenencia a un lugar o lugares, es decir, la identificación con estos, responde a cuestiones más bien emocionales y cognitivas. En resumen, el paisaje, que es el fuera por antonomasia, se convierte de algún modo en un dentro. De acuerdo con Matisse (2010), el artista “asimila el mundo exterior hasta que el objeto que está pintando se convierte en parte de él”. El paisaje y el individuo entonces forman una unidad, siendo el primero un agente que interviene en la construcción y reconstrucción subjetiva, expresada mediante la actividad artística como constructo biográfico.

En el proyecto *Veó la luz* este juego de proximidad y lejanía con el entorno contiene cierta analogía con la contemplación del paisaje y su representación pictórica. Se desarrolla y contempla la obra posicionándonos continuamente en ambas facetas. Es preciso establecer un distanciamiento con respecto al motivo que se representa con el fin de poder visibilizar su conjunto: una masa que posee una razón de ser, pero que permanece de alguna manera oculta, casi críptica. La relación con el entorno no es referencial, sino íntima, y se compartimenta en diferentes escalas, extendiéndose desde dentro hacia fuera. En definitiva, se trata de la proyección del individuo en el

espacio: vivencias, recuerdos, sensaciones degradadas que se presentan como un relato en suspensión donde el paisaje nunca se reduce a su realidad física.

Trabajando con el recuerdo, proyectamos imágenes que incluyen al individuo como alguien ajeno, de alguna manera ausente en cualquier escenario. Lo específico, lo particular, se diluye a favor de una apreciación más general y compleja. La aproximación al paisaje a través de la pintura nos atrae especialmente por este motivo. Consideramos que la pintura es un registro del movimiento interior del artista, que plasma en el espacio la idea que tiene de sí mismo. Ambos, sujeto y espacio, conviven, se relacionan de manera recíproca, coexisten.

*Lo humano, qué es en definitiva? Es la facultad que tienen algunos seres de identificarse con su entorno, con las personas que los rodean, o con las flores que ven, o con los paisajes en medio de los cuales viven (Eliasson, 2012: 30).*



Figura 13. Lucía Tello. *Resting*, 2016. Acrílico sobre tabla, 35 x 40cm.



Dentro de la categoría de paisaje, el jardín es una variación que contiene un componente que transita entre el interior y el exterior. Puede entenderse como una habitación externa o una prolongación de la casa, ya que se trata de un espacio privado y apartado de lo común. De hecho, jardín es una palabra proveniente del hebreo compuesta por “gan”, que significa defensa o protección de perímetro cercado, y “edén”, que es el paraíso terrenal. El jardín trae consigo una serie de imágenes que se acercan a lo simbólico. Es el vergel encerrado, un pequeño resumen del paraíso (Jakob, 2010).

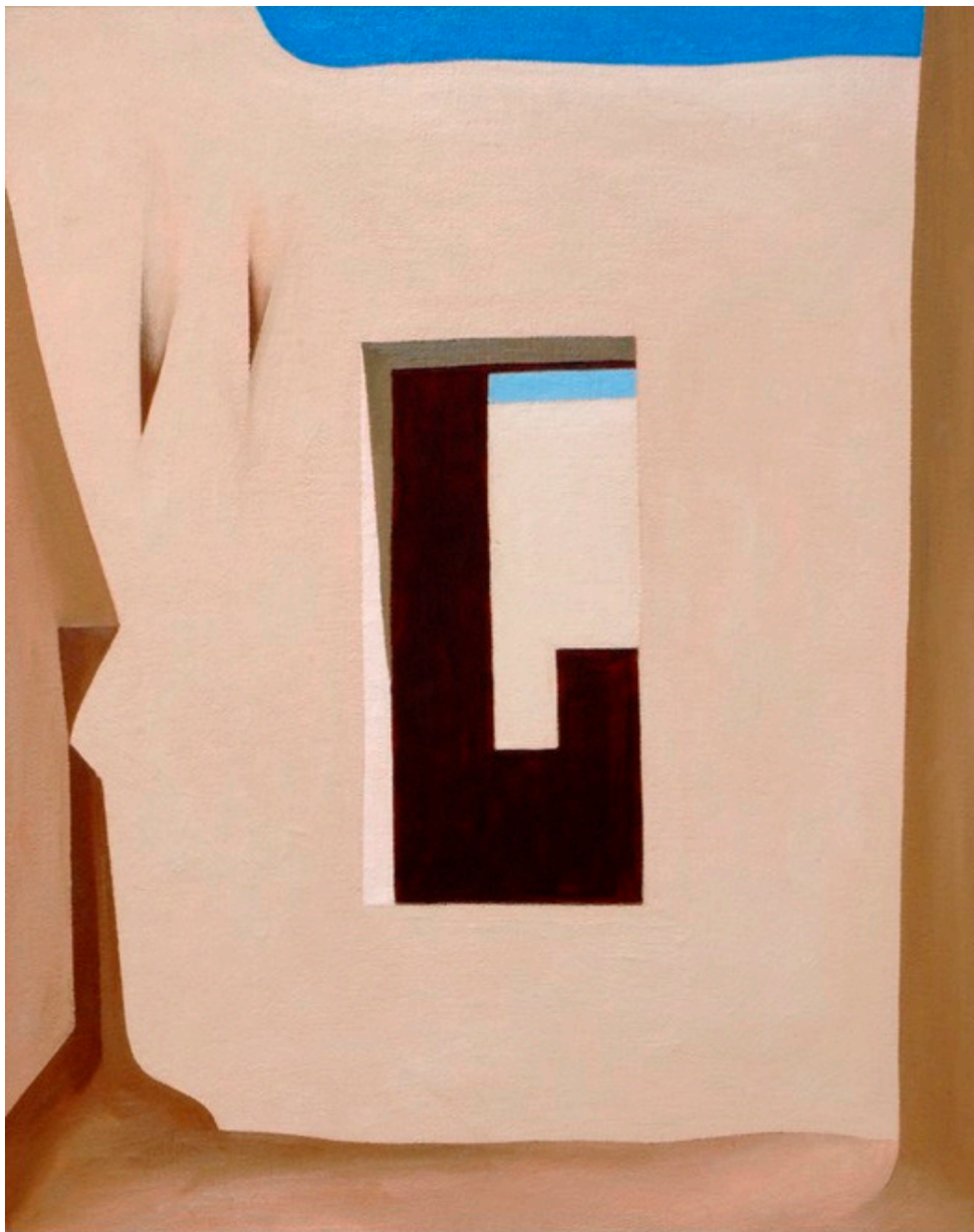
En la cultura oriental el jardín se ha planificado de manera simbólica en base a principios filosófico-religiosos basados en una serie de fuerzas que deben tener un equilibrio determinado (Jakob, 2010). La cultura china aboga por una mimetización con el entorno en la que el artista es consciente de formar parte un todo.

El jardín se diferencia dentro del paisaje porque es cultivado por el ser humano para su propio disfrute. El arquitecto Peter Behrens, en sus investigaciones sobre tipologías edificatorias, define jardín como una “habitación al aire libre”, y el diseño de la vegetación como una especie de “mobiliario” (Behrens, 2004: 57). El jardín establece una relación entre el crecimiento orgánico y la geometría o formas artificiales impuestas de la arquitectura. Para arquitectos como Alvar Aalto o Ricardo Bofill, el jardín se convierte en un modelo metafórico en constante diálogo entre lo curvo y la variabilidad de la naturaleza en contraste con lo racional de la construcción (Bofill, 2013). En el proyecto de *La Fábrica* (1973-1975) Bofill se apropia de una fábrica abandonada para construir una casa-estudio a su medida. “La historia de mi casa es la historia de mi vida” (Bofill, 2013). Los jardines forman parte de la estructura de la casa, fundiendo el dentro y el fuera, que se mantienen en continuo diálogo.

En ocasiones, en el proyecto *Veo la luz* la arquitectura de la morada se presenta semi-oculta en el jardín, como en *Refugio* (obra 8), y contiene un elemento distanciador como el muro (fig. 9). Las diferentes representaciones visuales del jardín también lo vinculan a menudo con el recuerdo y la ausencia. Las silla vacía de *Resting* (fig. 13) o la figura y las manchas borrosas sobre la fotografía de *El jardín* (fig. 14) no hacen otra cosa que escenificar la lectura que hacemos de nuestras antiguas vivencias en estos jardines, convirtiéndose tales escenas en una referencia a lo biográfico, a la intimidad del individuo.



Figura 14. Lucía Tello. *El jardín*, 2016. Fotografía analógica intervenida, 10 x 15 cm.



### 1.2.2.2 La casa

“Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”  
(Bachelard, 2016: 35).

Hemos abordado hasta ahora la idea de ósmosis entre la luz y la sombra y, dentro de la dicotomía entre el espacio interior y el espacio exterior, nos hemos referido al paisaje. Por último, para acabar este análisis teórico, nos centraremos en la casa como materialización del espacio interior y del habitar, como refugio donde nos mantenemos a salvo:

*Una casa, la casa que uno se construye, el paisaje que se elige como propio, normalmente resulta ser la proyección de los ideales que perseguimos en la vida, y es en ese ámbito íntimo y privado donde se produce la magia y la sorpresa de la conjunción de nuestros objetivos, que determinan nuestra interioridad y nuestra exterioridad* (Roger, 2007: 31).

La casa, que según Alain Roger (1997) es “el paisaje que se elige como propio”, es nuestro entorno más íntimo, el concepto que mejor condensa lo de dentro. En la casa hay elementos que son un dentro de un dentro, como la habitación, los muebles, o elementos como el espejo que multiplican el espacio hasta el infinito y lo achatan haciendo convivir en su reflejo el fuera y el dentro. La idea de casa también se relaciona con lo biográfico, pues es en su interior donde se conforma la identidad del individuo, donde sucede el auto-conocimiento y surge la identificación con el yo. Para acceder a esta interioridad es necesaria una contraseña, aquella que contienen los elementos como la puerta, que separan los espacios del fuera y del dentro:

*Las puertas paran y separan. La puerta rompe el espacio, lo escinde, impide la ósmosis, impone tabiques: por un lado estoy yo y mi-casa, lo privado, lo doméstico (espacio recargado con mis propiedades: mi cama, mi moqueta, mi mesa (...)) por otro lado están los demás, el mundo, lo público, lo político. No se puede ir de uno a otro dejándose llevar, no se pasa de uno a otro ni en un sentido ni en otro: es necesariamente una contraseña* (Perec, 2007: 64).



Las ventanas también son los elementos mediadores que nos traen lo que está fuera en comunicación con lo que está dentro. A través de la arquitectura el ser une lo que se encuentra en el exterior con el interior y de esta manera el espacio entra en contacto con el yo. La idea de casa y su arquitectura sirve de inspiración para la creación plástica: Georgia O'Keeffe construye su casa en el desierto y es motivo de numerosos lienzos (fig.15). La casa se convierte en el contenido y en el continente de la pintura, se cristaliza como el marco que alberga el sentido de la choza según Bachelard (1957). Pero el edificio no solo se reduce a un espacio físico, sino que “adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano” (Bachelard, 2016: 78). La casa es una extensión del individuo que entiende el espacio interior como identidad. El espacio donde habitamos es un refugio acotado y robado de lo exterior, es decir, una protección de lo externo, como el caparazón del ser.

El sentido de la casa conecta con lo primitivo del ser humano. Para Bachelard, habitar es vivir la morada en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños. Esto hace de la casa un universo propio, el cual alberga una serie de imágenes que se hallan entre la fantasía y lo real. La morada es “la síntesis de la ensoñación, el recuerdo y el pensamiento” (Bachelard, 2016: 258-260). El trabajo de Mamma Andersson conecta en este sentido al representar espacios interiores caracterizados por ser “ficciones teatrales y domésticas” (Andersson, 2011). En *Doll house* (fig. 16) la yuxtaposición de las distintas estancias de la casa de muñecas nos sumerge en un mundo evocador que se localiza en el juego de la infancia.

Hemos catalogado la casa como espacio íntimo, pero **¿qué se entiende como espacio íntimo? y ¿qué valor tiene hoy en día ese espacio, cuando el mundo exterior invade cada vez más nuestra intimidad?** El espacio exterior es siempre entendido desde la interioridad, pues solo es perceptible y distinguible en el sujeto como centro de la misma percepción, visión que en este punto se desarrolla desde el contexto y situación de la artista.

Como hemos mencionado anteriormente, la casa también permite que se originen imágenes oníricas que se funden y se generan en ella. Aquí es donde entra en juego la habitación, el lugar primordial que alberga el sueño y el más íntimo de la morada:

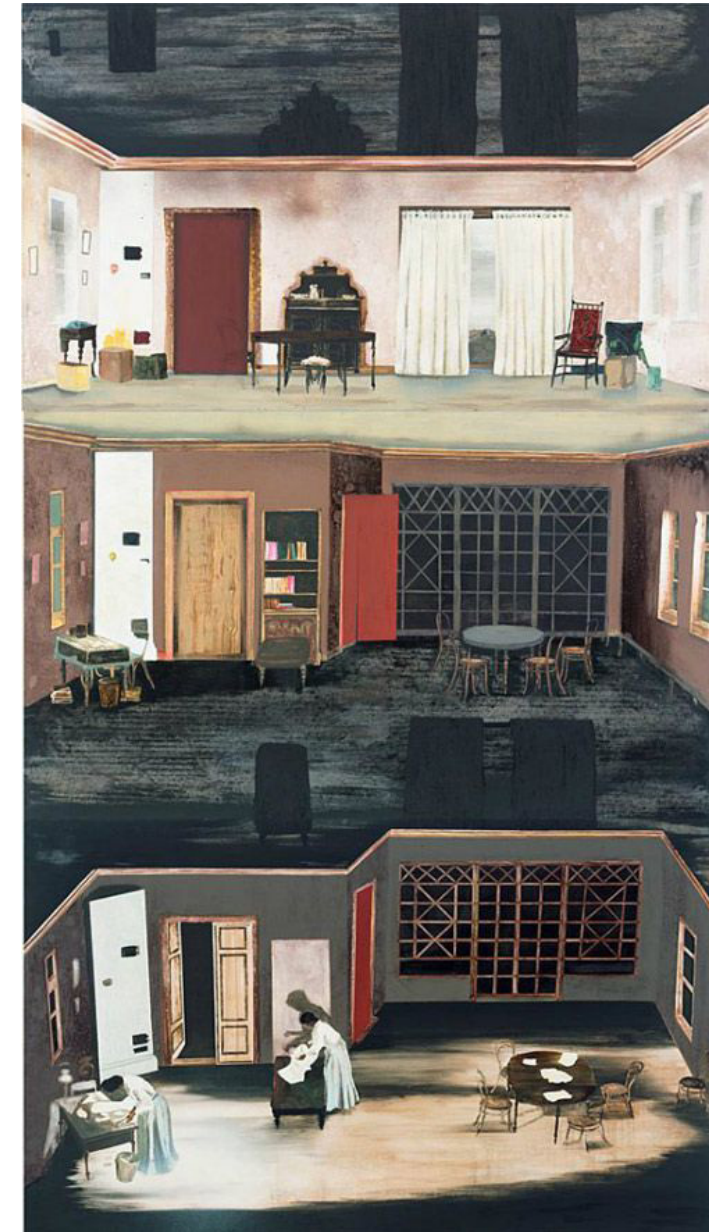


Figura 16. Karin Mamma Andersson. *Dollhouse*, 2008. Óleo sobre panel dividido en tres partes, 229 x 122 cm. Imagen extraída de <https://www.stephenfriedman.com/artists/mamma-andersson/artwork>



*La intimidad del cuarto pasa a ser nuestra intimidad. Y, correlativamente, el espacio íntimo se ha hecho tan tranquilo, tan simple, que en él se localiza, se centraliza toda la tranquilidad de la habitación. El cuarto es, en profundidad, nuestro cuarto, el cuarto está en nosotros. Ya no lo vemos. Ya no nos limita, porque estamos en el fondo mismo de su reposo (Bachelard 1957: 241).*

Dentro de la habitación se encuentran los objetos que en algunas ocasiones son imprescindibles para la composición en nuestra pintura. Estos elementos ayudan a relatar una historia, como si se tratara de una mitología personal o pertenecieran a un mundo poético (obra 5). El objeto es transmisor de los recuerdos y de la historia que se mantiene oculta para el resto, contiene en sí lo arcano de lo cotidiano. Así, se toma el entorno doméstico como material para la investigación artística.

Si pasamos a clasificar estos elementos, los objetos que en el proyecto *Veo la luz* permiten el carácter introspectivo del ser dentro de la casa son los espejos. El aislamiento intrínseco de lo de dentro da pie, gracias al reflejo, a la idea de autoconcepto, desde la cual se desarrolla el individuo (Chévrier, 2013). Nos llegamos a identificar en la intimidad a través de la experiencia del auto-conocimiento, y es aquí donde el espejo y los reflejos forman parte del proceso. Los objetos que podemos ver en *Imagen y semejanza* (obra 4) y en *La balsa* (obra 6) se sitúan en interiores domésticos rodeados de reflejos. De esta manera se crean ambientes enigmáticos que anulan la idea de figura y fondo, pues estos objetos se multiplican y sus apariencias se diluyen y quedan cercanas a la abstracción.

Tales consideraciones podrían llevar a la idea equivocada de que en la pintura, si incluimos los reflejos y los espejos, tan solo hablamos de superficie, cuando, por el contrario, lo que se pretende es llegar a un trasfondo que supera lo visible.

Hal Foster (2001), en su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* reflexiona sobre este tema a partir de un análisis del hiperrealismo. Define *Autorretrato doble* (1976) de Richard Estes como el paradigma del cuadro hiperrealista. En él observamos la ventana de un comedor que nos deja ver lo que está dentro y refleja lo que está fuera, en la calle, delante de nosotros y detrás. La obra reúne aquello que él considera como las características de mayor relevancia dentro de la corriente hiperrealista: la pintura sella la apariencia de lo real y reproduce la realidad aparente como una superficie fluida. La imagen se configura como un “acertijo visual con espejos y refracciones que implosionan sobre la mirada del espectador, el cual se siente

observado” (Foster, 2001: 145).

En cuanto a la relación de los espejos y los reflejos en conexión con lo autobiográfico, podemos poner como ejemplo *Cell* (1989-1993, fig. 17). La obra pertenece a una serie de grandes esculturas ordenadas de manera simbólica con la que Louise Bourgeois pretendía crear su propia arquitectura independiente del espacio circundante, permitiendo que el espectador pudiera recorrerla. Esta pieza en concreto se centra en el tema de los espejos, que parecen encerrar una escena a la vez que reflejan su imagen en las diversas puertas que la rodean. La articulación de la pieza permite que se pliegue sobre sí misma o, por el contrario, que pueda abrirse y posibilitar la ósmosis que pone en contacto lo de dentro con lo de fuera. Para la artista, el componente autorreferencial es evidenciado mediante los espejos, que representan la aceptación de uno mismo. “El espejo significa que tienes que llegar a un acuerdo con tu propio reflejo” (Bourgeois, 1998: 38).

En suma, podemos concluir que la casa contiene en sí misma un universo propio que conecta con lo externo. Al fin y al cabo, los elementos de la casa ocupan un espacio particular que se enmarca siempre dentro de lo biográfico. Siendo la casa lo que generalmente se identifica con lo de dentro, vemos que también se mantiene el contacto con lo de fuera a partir de elementos como las ventanas, puertas y espejos, y estas divisiones se funden entre sí. De esta manera, comprobamos que la plasticidad es necesaria para trascender y poetizar lo próximo como comprensión y búsqueda del individuo, haciendo que la pintura se acerque a la vida.



Figura 17. Louise Bourgeois. *Cell (Hands and Mirror)* 1995. Mármol, metal y espejo. 160 x 121.9 x 114.3 cm. Imagen extraída de <https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/cell-hands-and-mirror>

## 2. DOSSIER



Obra 1. *Veo la luz*, 2018. Óleo sobre lienzo, 35 x 43 cm.



Obra 2. *S/T*, 2018. Óleo sobre lienzo, 27 x 21 cm.





Obra 3. *La habitación*, 2019. Óleo sobre lienzo, 95 x 130 cm.



Obra 4. *Imagen y semejanza*, 2019. Óleo sobre lienzo, 51 x 60 cm.





Obra 5. *Estocolmo*, 2019. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.



Obra 6. *La balsa*, 2019. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.





Obra 7. *Estoy aquí*, 2017. Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm.



Obra 8. *El refugio*, 2018. Óleo sobre lienzo, 35 x 20 cm.



Obra 9. *Dentro, fuera (la fachada)*, 2018. Óleo sobre lienzo, 146 x 97 cm.



Obra 10. *S/T*, 2018. Óleo sobre cartón, 21 x 28 cm.



# Conclusiones

El recorrido por el Grado de Bellas Artes comenzó sin un objetivo claro, sin un rumbo concreto. A lo largo de estos años de aprendizaje la pintura se ha consolidado como el medio que mejor se adecua a mis intereses, aunque me he servido de otras disciplinas como la fotografía y el vídeo para enriquecer la producción plástica. Con el tiempo fui comprendiendo que la pintura tiene sus propios códigos y que el lenguaje pictórico no tiene por qué estar atado a unas premisas, sino que es un medio de expresión libre. Igualmente, se ha incrementado de manera notable el interés personal por investigar las diferentes visiones que existen en el mundo del arte y, más concretamente, por estudiar a fondo la pintura y sus procesos. Al ser consciente de la variedad de enfoques del hecho artístico se consigue expandir los horizontes, y esto se plasma en desarrollo del trabajo autónomo como una constante búsqueda.

Realizar el Trabajo de Fin de Grado me ha servido para llegar a un análisis más profundo de mi obra. Los temas aquí tratados han tenido una evolución paralela y se han cruzado continuamente, pero reflexionar sobre ellos de manera independiente me ha ayudado a ser más consciente de la coherencia de mi propio discurso. Por este motivo considero que organizar de manera más clara mis ideas facilita el planteamiento de nuevas metas y, en consecuencia, observo que existe un mayor grado de madurez a la hora de abordar la creación plástica.

A lo largo de este análisis teórico hemos reflexionado acerca de la idea de la pintura hoy y su relación con la realidad aparente. La pintura forma parte de una actividad mental que se hace patente conteniendo una realidad en sí misma, y expande sus horizontes hasta salirse del tradicional plano bidimensional. Con el fin de ordenar y catalogar los temas en los que se divide nuestra producción hemos polarizado elementos como la luz y la oscuridad y el dentro y el fuera, para estructurar nuestro trabajo. Estas categorías no son del todo cerradas, se mantienen en contacto las unas con las otras. El análisis de la luz y la sombra nos ha llevado a reflexionar sobre qué es la luz desde la sombra y qué es la sombra desde la luz (Breton, 1994), para llegar a la conclusión de que son convenciones que nos sirven como recursos plásticos, los cuales en su representación ayudan a generar preguntas. Por otra parte, la dicotomía dentro-fuera nos ha proporcionado herramientas para entender igualmente cómo los límites que imponemos entre estos espacios se pueden alterar, manteniendo un relato que conecta

con el sentido biográfico y que parte de la necesidad de comprender el mundo que nos rodea al igual que a nosotros mismos.

¿En qué momento me encuentro ahora? Quiero dar un paso más allá, explorar la pintura como lenguaje fluido. El proyecto no se cierra, sigue abierto y se abren nuevas interrogantes que impulsan a seguir creando. Se trata de descubrir continuamente la pintura, que nunca deja de sorprendernos y se recicla de manera sostenida en el tiempo, se redefine y se adapta en cada etapa porque nosotros la seguimos eligiendo como medio legítimo de infinitas posibilidades y en continua expansión.

# Bibliografía

Bachelard, G., (2016) *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.

Behrens P. y Rico, J., (2004) *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*. Madrid, Sílex Ediciones.

Bourgeois, L., (1998) *Louise Bourgeois: Recent Work*. CAPC: Museo de Arte contemporáneo de Burdeos, Londres, Serpentine Gallery.

Breton, A., citado por Paquet M., (1994) *René Magritte : 1898-1967: el pensamiento visible*. Madrid, Taschen.

Calvo, F., "Introducción" en Tanizaki, J., (2015) *El elogio de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela.

Cennini, C., (2009) *El libro del Arte*. Vol.V, Madrid, Ediciones Akal.

Chévrier, F., (2013) *Formas Biográficas. Construcción y mitología personal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Siruela.

Danto, A., (2005) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Da Vinci, L., (1993) *Tratado de Pintura*. 2ª Edición, Madrid, Ediciones Akal.

Dondis, D.A., (2010) *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, Gustavo Gili.

Duchamp, M. y Seitz, W. C., (1963) *What's Happened to Art?: An Interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armory Show*.

Eliasson, O., (2012) *Leer es respirar, es devenir*. Barcelona, Gustavo Gili.

Foster, H., (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal.

Jakob, M., (2010) *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*. Madrid, Siruela.

Lippard, L. R., (2004) *Seis años*. Vol XIV, Madrid, Ediciones Akal.

Magritte, R. y Paquet M., (1994) *René Magritte : 1898-1967: el pensamiento visible*. Madrid, Taschen.

Matisse, H. y Fourcade, D., (2010) *Escritos y consideraciones sobre arte*. Barcelona, Paidós.

Medina de Vargas, M., (1988) *La luz en la Pintura. Un factor plástico. El siglo XVII*. Barcelona, PPU.

Michaux, H., (1952) *Nouvelles de l'étranger*. Francia, Mercure de France.

Paz, O., (1989) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza Editorial.

Perec, G., (2007) *Especies de espacios*. Barcelona, Editorial Montesinos.

Roger, A., (2007) *Breve Tratado del paisaje*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Tanizaki, J., (2015) *El elogio de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela.

Tardieu, J., (1951) *Un mot pour autre*. Francia, Gallimard.

Schwabsky, B., (2016) *Vitamin P3. New Perspectives in Painting*. Londres, Phaidon.

Stoichita, V., (1999) *Breve historia de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela.

Wilkin, K., (2007) *Giorgio Morandi : obras, escritos y entrevistas*. Barcelona, Editorial Polígrafa.

## DOCUMENTOS EN LÍNEA

Barro, D., (2019) "Tapes. Alejandro Botubol". 26 de Diciembre de 2018, Madrid. Disponible en: [http://alejandrobotubol.com/wp-content/uploads/2019/01/tapes-Botubol-de-David\\_Barro.pdf](http://alejandrobotubol.com/wp-content/uploads/2019/01/tapes-Botubol-de-David_Barro.pdf) (Última consulta: 3 de Junio de 2019)

Bofill, R., López G. y Arquitectura-G., (2013) "Un mundo a mi medida" en Apartamento Magazine, nº11, 21 de Junio de 2013. Disponible en: <https://arquitecturag.wordpress.com/2013/06/21/escritos-g-un-mundo-a-mi-medida/> (Última consulta: 9 de Abril de 2019)

Eljuri, A., (2015) "Guía nº03. Los conceptos de belleza y de arte en Platón", Guayaquil. Disponible en: [http://repositorio.educacionsuperior.gob.ec/bitstream/28000/5003/3/Anexo%203.\\_%20Gu%C3%ADa%20Nro.%203.pdf](http://repositorio.educacionsuperior.gob.ec/bitstream/28000/5003/3/Anexo%203._%20Gu%C3%ADa%20Nro.%203.pdf) (Última consulta: 3 de Junio de 2019)

Janssen, A., (2016) "Statement text". Micheline Szwajcer Gallery, Amberes. Disponible en: [https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:YxXI2b7ml\\_UJ:https://www.gms.be/index.php%3Fcontent%3Dartist\\_detail%26id\\_artist%3D29+&cd=28&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-d](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:YxXI2b7ml_UJ:https://www.gms.be/index.php%3Fcontent%3Dartist_detail%26id_artist%3D29+&cd=28&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-d) (Última consulta: 2 de Junio de 2019)

López, N., (2018) James Turrell: la arquitectura de la luz. 13 de Noviembre de 2018. Disponible en: [https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/james-turrell-arquitectura-luz\\_2068](https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/james-turrell-arquitectura-luz_2068) (Última consulta: 25 de Mayo de 2019)

MacMillan, Kyle., (2011). "Mamma Andersson. Aspen Art Museum". Artforum, Aspen. Disponible en: [https://cloudfront.stephenfriedman.com/files/ARTFORUM\\_and-2011-art-forum-april1342534196.pdf](https://cloudfront.stephenfriedman.com/files/ARTFORUM_and-2011-art-forum-april1342534196.pdf) (Última consulta: 10 de Mayo de 2019)

Quintás, G., (1997) Platón. La República. Libro VII. Universidad de Valencia, Valencia. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=MBuf7S0XYhsC&pg=PP1&source=kp\\_read\\_button&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=MBuf7S0XYhsC&pg=PP1&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (Última consulta: 3 de Junio de 2019)

Tate Modern, (2003) Olafur Eliasson: The Weather Project. Londres. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0-0> (Última consulta: 30 de Mayo de 2019)

Tate Modern, (2017) David Hockey: 60 years of work. Exhibition Guide, Londres. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/download/file/fid/108228> (Última consulta: 3 de Junio de 2019)

